

'ERO E LEANDRO': EINE UNVERÖFFENTLICHTE KANTATE G. FR. HÄNDELS
FÜR PIETRO CARD. OTTOBONI *

Wer sich mit Händels Italienreisen, insbesondere mit seinen Aufenthalten in Rom zwischen 1707 und 1709 beschäftigt, stößt immer wieder auf Probleme, die noch ungelöst sind. Eines dieser Probleme betrifft den Aufenthalt und das Wirken Händels am Hofe Kardinal Ottobonis. Um eine Vorstellung von der Bedeutung des Kardinals für das Musikleben Roms am Anfang des Settecento zu geben, seien einige biographische Fakten in Erinnerung gebracht.

Pietro Ottoboni d. J. (1667-1740), der Pronepote des Papstes Alexander VIII., hatte durch seine Herkunft, seine kirchlichen Ämter und seinen großen Reichtum schon in jungen Jahren eine Berühmtheit erlangt, die selbst John Dryden als legendär empfand. Obwohl seine kirchengeschichtliche Stellung unbedeutend war, gilt er heute als einer der sachverständigsten Mäzene der Künste im Barockzeitalter. Seine Einflußmöglichkeiten hat er vor allem auf dem Gebiet der Musik geltend gemacht. Als Protettore der Cappella Pontificia und der Congregazione di S. Cecilia zog er die besten Musiker Roms (u. a. A. Corelli, B. Pasquini, G. B. Bononcini) zu seinen musikalischen Akademien heran. Nach dem Bericht eines Zeitgenossen war sein Amtssitz, der Palazzo della Cancelleria, ein "confugio de' virtuosi".

Als Händel im Frühjahr 1707 nach Rom kam, dürfte sich Ottoboni des jungen "sassone", der durch sein Orgelspiel in der Laterankirche allgemein aufgefallen war, angenommen haben. Eine Einladung in die Cancelleria wird von den Händel-Biographen immer wieder behauptet; der Nachweis dieser Behauptung steht aber noch aus. Da auch die Abrechnungen des Hofes Kardinal Ottobonis keine Aufschlüsse hierüber geben (die Jahrgänge 1707-1710 sind verschollen), erhält die Handschrift, über die im folgenden zu referieren sein wird, eine besondere Bedeutung.

Es handelt sich um ein bisher kaum bekanntes, unveröffentlichtes Autograph Händels, das früher möglicherweise zu der heute verschollenen Musiksammlung Ottobonis gehörte. 1834 hat es der bekannte Autographensammler Aloys Fuchs aus römischem Besitz erworben. Aus unbekannten Gründen teilte Fuchs die Handschrift in zwei ungleich große Teile, denen er ähnlich lautende Vorbemerkungen beigab. Möglicherweise wollte er den Eindruck erwecken, es handle sich um zwei unabhängig voneinander überlieferte autographe Fragmente. Für diese Vermutung spricht nicht nur das fehlende Titelblatt, sondern auch die überklebten Seitenzahlen des 2. Teils der Handschrift sowie die Notierung der Anfangstakte des 2. Teils auf einem Leerblatt des 1. Teils, die eine vollständige Komposition suggerieren sollte. Die beiden Fragmente gelangten über mehrere Vorbesitzer an ihre heutigen Eigentümer: die Schweizer Privatsammlung Floersheim-Koch und die Pierpont Morgan Library in New York.

Zur Provenienz der Handschrift, die eine Kantate für Sopran und Orchester enthält, schreibt Fuchs in der Vorbemerkung zum 2. Fragment, Händel habe die in ihr enthaltene Komposition "während seines Aufenthalts in Rom 1707 ... für Cardinal Ottoboni komponiert". Diese Angaben kann Fuchs nur dem verschollenen Titelblatt oder einem verlorengegangenen Nachsatzblatt entnommen haben. Das Datum fügt sich nahtlos in die Chronologie der italienischen Reise, über die wir neuerdings durch Ursula Kirkendale Genaueres wissen, ein. Es korrespondiert auch mit dem Bericht des Gesandten Merlini, nach dem Händel im September 1707 im Palazzo della Cancelleria musiziert hat.

Über den autographen Charakter der Handschrift, für dessen Nachweis Fuchs zwei kurze Expertisen von Cramer und Moscheles zitiert, können keinerlei Zweifel bestehen. Ein Vergleich mit dem Autograph einer im Mai 1707 für den Grafen Ruspoli geschriebenen Kantate ('Diana cacciatrice') bestätigt die Identität der Schriftzüge.

Auf der ersten Seite des Manuskriptes steht: "Cantata con stromenti di G. F. Hendel". Ein Verweis auf den Textdichter der Kantate fehlt. Die insgesamt vier Rezitative und drei Arien behandeln ein Motiv aus dem griechisch-römischen Sagenkreis: die Liebesgeschichte von

Hero und Leander. Der Rückgriff auf die in der italienischen Kantatendichtung selten verwendete Hero-Sage läßt vermuten, daß der Verfasser des Textes die Liebesdichtungen von Musaios und Ovid gekannt hat. Von der Thematik der Dichtung wie auch von der Eleganz der Sprache her kann angenommen werden, daß Pietro Ottoboni selbst, von dem ein Band mit frühen 'Inventioni amoroze' erhalten ist, den Text für Händel geschrieben hat.

Der Textdichter behandelt die Liebesgeschichte von Hero und Leander nicht, wie man annehmen könnte, in dialogischer Form. Er setzt vielmehr das eigentliche Geschehen voraus und beschreibt nur den Schlußgesang der Hero. Es wird also nicht von den heimlichen Treffen Leanders mit der Priesterin Hero in dem einsamen Turm am Hellespont berichtet, nicht von den nächtlichen Durchquerungen des Stromes, die Leander auf sich nimmt, um Hero zu sehen, auch nicht von dem Sturm, der eines Nachts aufbricht und den Geliebten im Meer ertrinken läßt. Der Textdichter beschränkt sich auf den Schluß der Sage, auf die Klage Heros über den Tod Leanders. Die Gedanken, Reflexionen und Gefühle der Hero beherrschen die Prosa der Rezitative und die gebundene Rede der Arien.

Mit dem Ero-Text ist Händel in Rom vielleicht zum ersten Mal mit einer Dichtungsform konfrontiert worden, die die kompositorische Beherrschung des "stile espressivo" erforderte, eines Stiles, den Alessandro Scarlatti in seinen Kantaten zu höchster Vollendung geführt hat. Ein Vergleich mit dessen Solo-Kantate 'Leandro, anima mea' dürfte zu interessanten Ergebnissen führen.

Wie Scarlatti hat sich auch Händel bei der Komposition vom Affektgehalt der Strophen leiten lassen. Die erste Arie beispielsweise, die in g-moll steht, erfordert ein Orchester, das aus einer Solo-Violine, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo besteht. Nach römischer Aufführungspraxis behandelt Händel dieses Orchester im Sinne der Gegenüberstellung von Concertino und Concerto grosso. Die Teilung des Klangkörpers bezieht er in die musikalische Ausdeutung und Überformung des Textes mit ein. Auch entspricht die Teilung des Orchesters dem antithetischen Aufbau der Arie: in den ersten drei Versen der Strophe klagt Hero über die Grausamkeit des Meeres, das Leander verschlungen hat; in den letzten drei Versen schwört sie dem Geliebten Treue, indem sie den eigenen Tod andeutet: in der Unendlichkeit des Meeres werden sie für immer vereint sein. Aus dem Sinngedanke dieser beiden Halbstrophen leitet Händel die Struktur der beiden Teile der Arie ab: im ersten, schnellen Teil dominieren, vom Concerto grosso unterstützt, Singstimme und Solo-Violine mit Sechzehntelfiguren, die das Meer und die Wellen abbildhaft charakterisieren; im zweiten Teil wechselt der Takt vom wiegenden 12/8 zum 4/4, wechselt das Tempo vom allegro zum "adagiosissimo", verringert sich der Satz und damit der Klangkörper: an die Stelle der Concerto grosso-Aufteilung tritt ein dichter dreistimmiger Satz, der allein von der Solo-Violine, der Singstimme und dem Basso continuo ausgeführt wird. Herrschte im ersten Teil der Arie der Affekt der Empörung und des Zornes, so bestimmt der Affekt der Trauer und der Klage den zweiten Teil. In ihm hat Händel - allein durch die Kühnheit der Harmonik - ein kleines Meisterwerk geschaffen, das ihn ebenbürtig an die Seite seines Vorbildes Alessandro Scarlatti stellte.

Mit der bisher unbekannten Ero-Kantate hat sich Händel zugleich einer der wichtigsten Formen der Barockoper genähert: der Lamento-Szene. Trotz ihres vor allem in den Rezitativen und undramatischen Textvorwurfs bildet sie eine Vorstufe zu den italienischen Opern der folgenden Jahre, mit denen sie die affektgeladene, auf weite, melodische Linienführung gerichtete Sprache gemeinsam hat. Es ist daher kein Wunder, daß Händel, gleichsam aus einem neuen Verständnis des musikdramatischen Stils heraus, die zweite Arie der Kantate, "se la morte non vorrà", als Parodie in seine 1708 entstandene Oper 'Agrippina' übernommen hat.

Anmerkung

- * Eine erweiterte und mit Anmerkungen versehene Fassung des Referates erschien in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. I für 1974 (1975), S. 69-86.